

Article

« Imitation et récupération d'Eisenstein »

Paul Warren

Études littéraires, vol. 20, n° 3, 1988, p. 27-49.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500813ar>

DOI: 10.7202/500813ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

IMITATION ET RÉCUPÉRATION D'EISENSTEIN

paul warren

Sergei Mikhaïlovitch Eisenstein, SME comme le surnomment admirativement certains auteurs français familiers de ses théories, s'il a reçu sa quote-part de reconnaissance pour la valeur intrinsèque de son œuvre filmique et écrite¹, ne semble pas avoir été suffisamment étudié quant à son impact sur le cinéma et, singulièrement, sur certains cinéastes. De toute évidence, Eisenstein qui, sa vie durant, dans tous ses films et dans toute sa réflexion écrite, a passionnément cherché les formes et les structures les plus aptes à vaincre les résistances du spectateur, à « labourer son psychisme comme un tracteur », ne cessera jamais d'influencer les créateurs de formes qui s'aventurent dans le cinéma.

L'Imitation d'Eisenstein

La séquence la plus esthétiquement travaillée et la plus forte du dernier film de Brian de Palma, *the Untouchables* (1987), celle de la fusillade dans les escaliers de la gare, a été très consciemment construite, structurellement, spatio-temporellement, sur le modèle de la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*. Ce qui ne surprendra pas

ceux qui connaissent la démangeaison technicienne de De Palma. Ils se rappelleront sa tendance à utiliser l'attraction eisensténienne², dans ses films, dans *Dressed to kill*, notamment³. Ce qu'il faut noter, pour le moment (nous y reviendrons) concernant l'emprunt à Eisenstein dans *the Untouchables*, c'est le désolant esprit démagogique que manifeste De Palma. Chez Eisenstein, la précision technique du montage rythmique de la fusillade dans les escaliers n'existe que pour faire surgir dans l'esprit du spectateur l'idée de la barbarie comme moteur de la répression tzariste. Chez De Palma, tout se renverse : ce qui est piqué au grand maître-monteur russe, y compris le nouveau-né dans son landeau, devient du trucage servant uniquement à intensifier, chez le spectateur, le suspense et le plaisir de la violence.

Quoi qu'il en soit du maniérisme de De Palma, le seul fait que la séquence de la gare soit, sans contredit, la plus forte de son film le plus récent qui est par ailleurs un succès de *box office* — « la séquence est admirable », s'écriait sur les ondes une chroniqueuse de cinéma —, montre bien que reproduire du Eisenstein est payant et que ses méthodes de montage entre des mains habiles sont toujours gagnantes⁴. À la vérité, les eisensténiens astucieux et qui ne s'encombrent pas de quêtes idéologiques — parce qu'ils ne s'encombrent pas de ces quêtes-là, fort probablement — sont mieux payés en argent sonnante et en approbation populaire que ne l'a jamais été le Maître lui-même.

Hitchcock, qui a toujours la faveur populaire, est, fondamentalement, un eisensténien. Même s'il s'en défend bien. Il faudra, un jour, que les études sur le « maître du suspense » s'orientent de ce côté. Mais Hitchcock est bien trop féru de rhétorique, de la stratégie du bien dire, pour s'intéresser aux idées et tenter de les faire naître dans la pensée du spectateur⁵.

Personne, autant que Hitchcock, n'a si bien pratiqué du Eisenstein ; personne n'a mieux organisé ses images et ses sons dans le but de « labourer le psychisme du spectateur comme un tracteur ». Alors que le labourage cinématographique d'Eisenstein — et il faut maintenant continuer la phrase du Maître — s'est toujours pensé et, par la suite, pratiqué « selon une orientation de classe », celui de Hitchcock n'a jamais été autre chose que le plaisir spontanément esthétique de jouer

avec le spectateur comme le chat joue avec la souris. Hitchcock dirige les émotions du spectateur vers l'écran de la salle, il fait de « la direction de spectateurs », comme il le dit lui-même ; Eisenstein, lui, monte des images les unes par rapport aux autres, comme autant de « cellules » vivantes qu'il jette dans la salle des spectateurs où elles doivent prendre corps. Pourtant, ce qui fait la force d'impact d'une séquence hitchcockienne découle directement du recyclage qu'Eisenstein a fait subir au montage pavlovien de Koulechov⁶. Une analyse de certaines séquences les mieux réussies de Hitchcock, celle de la douche dans *Psycho*, par exemple, le démontrerait aisément. D'autre part, les nombreuses déclarations de Hitchcock iraient dans le même sens.

Coppola est un autre eisensténien. Parce qu'il a la tête épique autant que Hitchcock a la mentalité rhétoricienne, c'est autrement et en plus profond qu'il a ses affinités avec Eisenstein. La finale de son *Apocalypse Now* — le film le plus inspiré de toute son œuvre, à mon avis — réinscrit sur la pellicule certains grands moments pathétiques du cinéma eisensténien. Pour la mise à mort du colonel Kurtz, Coppola utilise la technique du montage des attractions et reprend à son compte, en l'adaptant à la situation, la fameuse séquence de *la Grève*, celle où le peuple se fait massacrer dans la plaine par les cavaliers du Tzar, cependant que les bœufs se font égorger dans les abattoirs de Moscou. Le héros de *Apocalypse Now*, le capitaine Willard, tranche la tête du monstrueux chef de tribu, le colonel Kurtz, pendant que les autochtones abattent un bœuf.

Manifestement, Coppola tente de retrouver l'intuition d'Eisenstein, cette urgence de transcender sans cesse, à chaque instant de la séquence, le sens premier de l'image, l'incoercible besoin d'exploser hors du montré immédiat. Nous avons affaire, ici, à une imitation d'Eisenstein qui est d'un niveau autre que celui de la simple efficacité ou de la rhétorique. Le geste de Willard qui lève son couteau se continue dans le mouvement des armes qui frappent le bœuf ; la tête chauve de Kurtz est remplacée à l'écran par le bœuf qui offre son cou aux armes. Tout au long de la séquence, le montage nous fait passer d'une arme à plusieurs armes, du geste singulier au geste pluriel, de l'individuel au communautaire. De telle sorte que, dans l'esprit du spectateur, naissent progressivement le sentiment puis l'idée qu'il ne s'agit pas d'un individu qui tue un autre individu,

mais d'un rituel sacrificatoire, d'un sacrifice expiatoire auquel doit se livrer toute la communauté, au nom des spectateurs de la salle, par l'intermédiaire d'un individu particulier.

Nous ne ferons pas une analyse élaborée de cette séquence d'*Apocalypse Now*. C'est une séquence d'une grande richesse, qui nous entraînerait, notamment, du côté de l'œdipe et qui nous amènerait à parler d'un autre emprunt, à un autre film célèbre, le *Citizen Kane* de Welles⁹. Ce qui nous importe, ici, c'est de montrer, quelque peu, comment Coppola dépasse l'imitation artificielle d'Eisenstein. Dans cette séquence de la mise à mort de Kurtz, c'est l'idée de « la partie pour le tout » que Coppola tente d'exprimer cinématographiquement¹⁰. Nous savons bien que cette idée s'inscrit comme une signature dans la pellicule de tous les films d'Eisenstein. Or, nous aurions une connaissance bien superficielle du grand cinéaste russe pour n'y voir que la marque de son soviétisme marxiste. Dans le transfert presque obsessionnel du particulier au général que fait Eisenstein (dans ce besoin qu'il a de stopper, momentanément, le geste du grenadier qui s'apprête à lancer sa grenade dans la salle du Palais d'Hiver où se trouvent réunis les membres du gouvernement provisoire, afin d'aller chercher d'autres lanceurs de projectiles : les canons de l'Aurore pointés sur le Palais, les fusils des fusillers-marins dressés vers la cible, les paroles proférées par les orateurs du Congrès socialiste. Etc., *Octobre*, 1927), il faut voir autre chose de bien plus important, en définitive, en tout cas au niveau de l'art cinématographique, que la théorie marxiste de l'individu au service du groupe.

La « dérive » eisensténienne, ce mouvement perpétuel, cette attirance vers autre chose, ailleurs et au-delà de ce qui est déjà acquis, cette manie de reculer pour aller chercher du renfort et avancer irrésistiblement (ce « deux pas en arrière pour un pas en avant »), c'est peut-être Léonid Kozlov qui en saisit le mieux la signification. « C'est l'obsession de l'Unité, écrit-il, qui détermine la démarche d'Eisenstein¹¹ ». Mais une unité politique, humaine et artistique, à laquelle on ne peut accéder, au bout du compte, qu'après avoir découvert et isolé chacun de ses éléments multiples pour, ensuite, les (re)monter ensemble dans une totalité, un totalisme¹² immensément polyphonique. Dans ses derniers travaux de recherche cinématographique, juste avant d'être emporté par un ultime infarctus, Eisenstein se passionnait pour la couleur des images filmiques. Il cherchait

comment s'y prendre — comment s'y prendre mieux, car il venait de l'expérimenter dans la deuxième partie de *Yvan Le Terrible* — pour séparer la couleur de l'objet coloré. Eisenstein ne faisait que continuer une même et fiévreuse quête : il avait identifié et isolé des « cellules » autonomes pour une séquence renouvelée d'images en mouvement ; il avait isolé le « craquement de la botte du cosaque », il l'avait intégré à sa palette de sons, se donnant ainsi la liberté de l'associer, le moment venu/voulu, à un autre élément de sa collection visuelle ; il cherchait désormais à séparer la couleur de son support naturel ¹³.

À la vérité, dans la perspective eisensténienne, un film doit être la rencontre harmonieuse d'une multitude d'éléments diversifiés ayant chacun leur spécificité. Mais (et nous touchons là la difficulté d'être d'un Eisenstein et, conséquemment, la difficulté d'être eisensténien), cette rencontre ne doit pas se produire, abstraitement, sur un écran pour le seul plaisir de son créateur ¹³ ; elle doit avoir lieu dans le cœur et l'esprit du spectateur.

Coppola est plus proche d'Eisenstein que ce que nous en révèle la finale d'*Apocalypse Now*. Les derniers films qu'il a réalisés, depuis les débuts des années 80, démontrent — mieux que ne le fait l'emprunt facile et, de surcroît, assez commun, du montage des attractions classique — qu'il conçoit, de plus en plus, la fonction du metteur en scène de film comme celle, du « chef d'orchestre qui organise en symphonie visuelle les morceaux de son univers ¹⁴ ». Me frappe, dans les films récents de Coppola, cette contradiction profonde et très eisensténienne, entre le besoin esthétique de manipuler à l'excès ses matériaux et la nécessité de manipuler, de manière non moins excessive, le spectateur. Il y a dans *One From the Heart* (1981), *Rumblefish* et *Cotton Club* (1984), d'une part, un désir manifeste de fasciner le spectateur en lui refilant la violence qu'il aime à travers les conflits de gang qui font partie du répertoire favori du réalisateur et, d'autre part, un besoin évident de tester, jusqu'à leur faire rendre l'âme, les matériaux visuels et sonores de cette violence, en jouant avec leur texture et leur volume, leur temporalité et leur espace, leur luminosité et leur couleur.

C'est peut-être dans *One From the Heart* que la quête de Coppola est allée le plus loin. On sent dans ce film, dont le scénario raconte une histoire d'amour classique entre un

homme et une femme, un besoin exacerbé de concentrer la temporalité et la gestuelle des protagonistes, de télescoper les espaces et les couleurs surtout, par le recyclage des fondus enchaînés et des surimpositions. À un point tel que le metteur en scène semble chercher, comme à tâtons, le plan d'ensemble unique où l'asservissant montage au ciseau serait aboli et où tous les matériaux filmiques se rencontreraient dans l'harmonie enfin découverte. Ce à quoi, très exactement, aspirait l'artiste socialiste qu'était Eisenstein.

On pense au plan d'ensemble que rêvait de prélever de la réalité elle-même le généreux mais utopique chanteur du néoréalisme italien, Cesare Zavattini. On pense aussi au plan d'ensemble savamment construit que Hitchcock se ménageait au tournage et au tournant d'une séquence, qu'il conservait précieusement par devers lui, afin de lui trouver, le montage venu, la place stratégique devant dramatiser et synthétiser toute la scène. Eisenstein revient à l'esprit, le Eisenstein de *Pré de Béjine* et de *Yvan le Terrible* où le montage, qui se faisait métrique, rythmique ou tonal dans les films antérieurs, a tendance à disparaître en tant que coupures entre plans multiples pour se réinvestir à l'intérieur du plan d'ensemble unique.

Mais la force et le génie d'Eisenstein — et, partant, la fascination qu'il exerce sur les créateurs de forme — viennent de ce que les prouesses techniques auxquelles il se livre dans ses films ne sentent pas l'exercice de style et ne divorcent pas du fond de l'histoire qui se narre sur l'écran. L'unité qu'il cherche, qui anime et féconde son art, si elle est toujours à découvrir en tant qu'expression totale de son « émerveillement de la perception synthétique du monde¹⁵ », il réussit à la réaliser, temporairement, dans chacune de ses créations cinématographiques particulières. Et pourtant — et c'est là la marque de l'artiste authentique —, aucun de ses films ne peut jamais le satisfaire. Comment en serait-il autrement, puisque ces images obligatoirement plurielles qui se montent forcément les unes par rapport aux autres ne sont, en bout de course, que l'expression encore maladroite d'« une image unique et idéale » qui jamais n'arrive à s'ancrer dans le filmique mais qui pourtant ne cesse de hanter l'œuvre entière.

Dans les films récents de Coppola, en deça de ce qui paraît bien être la même quête eisensténienne de l'image unitaire

idéale, c'est-à-dire au niveau des films ponctuels, il y a hypertrophie de la forme par rapport au fond. Comme si le réalisateur, le regard fixé sur l'au-delà, bandait trop son arc et manquait l'œuvre.

On constate le même phénomène dans l'œuvre d'un Jean-Luc Godard. Je dis «un peu», car même si Godard peut tourner aux studios «Zoetrope» de Los Angeles, il est bien différent de Coppola, ne serait-ce que dans le sujet de ses films qui est infiniment plus distancé de la forme qui en véhicule la trame que ce n'est le cas chez l'auteur de *One From The Heart*. En tout cas, Godard, à sa façon très particulière, est un eisensténien. À la manière de Woody Allen, de Chris Marker¹⁶ et de bien d'autres cinéastes, qui ne sont pas eisensténiens pour autant, il s'est contenté de citer Eisenstein (dans *les Carabiniers*, notamment), alors qu'il s'est manifestement et avec éclat, pendant plus de cinq ans, revendiqué de Dziga Vertov.

Mais, en y regardant de plus près, l'on se rend compte que le rapport de Godard à Eisenstein est autrement plus sérieux que celui découlant de la citation du Maître. Il faut ajouter que, étant donné la manie de la citation dans le cinéma de Godard, l'emprunt qu'il fait d'un extrait, célèbre en plus, du *Potemkine* dans un de ses films ne pèse pas lourd dans la balance des influences. Non, c'est ailleurs et autrement, de manière indirecte, qu'il faut voir se profiler l'ombre d'Eisenstein dans l'œuvre de Godard.

Paradoxalement, c'est par le refus du montage, par la révolte contre «la gestapo des structures», comme il le dit, que Godard se rapproche du grand montagiste Eisenstein. En refusant de s'exprimer cinématographiquement par la structure habituelle du champ/contrechamp qui fait fonctionner les regards des regardés/regardants et, partant, qui embrayent la narrativité, Godard est loin de mépriser le public, comme on le répète trop facilement. Au contraire, il le respecte. Parce qu'il enquête sur le cinéma. Il est facile et prématuré de monter ainsi les images : un homme regarde une femme, je te montre cette femme qui est regardée. Mais les images, qui sait ? peut-être aspirantes, chacune prise individuellement, à se rencontrer différemment et, par conséquent, à être montées autrement (on imagine facilement Godard s'intéresser passionnément aux intervalles de Vertov). Dès lors, il faut longuement les regarder

ces images. « Re-garder, ça veut dire garder deux fois, donc c'est précieux ». Et si on les regarde bien, on découvrira leur spécificité et leur autonomie. À ce moment-là, on y regardera à deux fois avant de les monter, c'est-à-dire de les marier ensemble. Et le montage qui découlera de ces images revisitées a de bonnes chances de gérer des attentes autrement plus fondamentales chez le spectateur.

Godard est un poète idéaliste. Parce qu'il a succombé à « la tentation du possible » selon Brecht, il s'est pris à poursuivre « l'image idéale » dans la perspective d'Eisenstein. Cet espace « entre deux images » qui le hante depuis *Deux ou trois choses que je sais d'elle*¹⁷, ce « mot juste » qui serait « juste un mot » à prononcer sur « une image nette ». Godard est interpellé par le théâtre kabuki, le constructivisme et le cubisme autant que l'était Eisenstein. La discontinuité et la discordance des images et des sons qui le caractérisent révèlent, chez lui, non pas le désir sadique de bafouer les attentes du spectateur, mais un besoin, qui ne s'est pas démenti depuis vingt-cinq ans, de découvrir le lieu secret et le moment béni où pourraient se négocier enfin de nouvelles alliances écraniques, plus authentiques, plus globales et répondant mieux aux aspirations inavouées, non pas des spectateurs des salles obscures mais des hommes et des femmes de bonne volonté. Godard, à sa façon, poursuit « l'image idéale » d'Eisenstein. Seulement, à la différence d'Eisenstein et avec moins de succès que Coppola, ses films comportent bien peu de séquences nous faisant espérer que sa recherche a quelque chance d'aboutir un jour.

Reconnaître ainsi l'influence d'Eisenstein sur des cinéastes modernes importants et aussi différents les uns des autres nous permet de mieux comprendre la situation critique, quasiment sans issue, où se trouvait le contemporain et compatriote du Maître, le cinéaste Vsevolod Poudovkine (1893-1953). Pendant que Poudovkine réalisait *la Mère*, en 1926, la renommée du *Potemkine* s'était déjà répandue comme une traînée de poudre, à travers l'Union Soviétique, en Europe et jusqu'aux États-Unis. Poudovkine ne pouvait se payer le luxe de s'inspirer du chef-d'œuvre, encore moins de citer une de ses séquences, surtout pas l'escalier d'Odessa. La plus élémentaire stratégie lui dictait de s'éloigner le plus loin possible du *Cuirassé* pour en oublier les images envahissantes. Mais, le pouvait-il ? « Il me fallait, a-t-il avoué humblement, repousser Eisenstein ». Il

n'a pas réussi. On sent dans *la Mère* — même si l'histoire s'inspire explicitement du roman de Gorki comme pour détourner l'attention du film d'Eisenstein, même si la direction d'acteurs est dans la mouvance de Stanislavski dont Eisenstein prend le contre-pied — la présence indirecte, en filigrane, des séquences les plus fortes du *Cuirassé Potemkine*. Heureuse influence, à la vérité, car c'est de là, surtout, que vient la beauté majestueuse de *la Mère*.

La Récupération d'Eisenstein

L'influence d'Eisenstein dont je veux parler désormais, et à laquelle ce qui précède devait nous introduire, se situe entre celle qui continue de se jouer jusque dans le cinéma actuel et celle qui s'est produite dans les années 20 en Union Soviétique. Il s'agit de l'influence qu'a exercée Eisenstein, dans les années 30 et 40, sur l'un des réalisateurs les plus populaires que le cinéma américain ait connu, Frank Capra.

On peut difficilement se faire une idée un peu précise de ce que fut l'impact du *Cuirassé Potemkine* sur le public américain et, singulièrement, sur le milieu du cinéma hollywoodien. C'est en septembre 1926 que le *Cuirassé* fit son apparition sur les écrans américains. Le film fit l'effet d'une bombe. Les journaux et les magazines de l'époque, *the New York Times*, *the New Republic*, *the Nation*, *the Spectator*, rapportent l'événement dans les termes suivants : « de la sorcellerie soviétique » ; « une œuvre empoisonnée au vitriol » ; « les Russes se sont emparés du cinéma » ; « ils ont acquis une avance technique considérable » ; « il n'y a plus de limite à ce qu'ils peuvent faire » ; « Le Potemkine est une œuvre d'une puissance inouïe, à ses côtés, notre cinéma est terne et insipide, anémique et décadent ». Quant à David O. Selznick, le grand producteur de MGM, le plus prestigieux studio du monde, il est anéanti : « *Le Cuirassé Potemkine* dit-il, fonctionne selon une technologie entièrement nouvelle dont nous ignorons encore le secret ». Et de lancer une circulaire à travers les studios de Los Angeles où il convie les producteurs, les réalisateurs, les techniciens et les acteurs à envahir les cinémas qui projettent le film, à s'asseoir, dit-il, « au pied du monument soviétique pour découvrir le secret de son fonctionnement ».

Le choc du *Potemkine* et, une année plus tard, d'*Octobre* fut si énorme qu'il n'est plus impossible que ce soit lui, au bout du compte, qui ait déclenché la commercialisation du cinéma sonore, dès 1927 aux États-Unis, quelques années plus tôt que prévu. Les images américaines, « ternes » et « insipides », ne pouvant lutter contre le pouvoir des images russes déjà musicalisées par le montage rythmique, les grands producteurs d'Hollywood se seraient dit : on aura les Soviétiques au son.

Il importe de mentionner, en passant, que le cinéma peut être considéré comme une arme de haute précision dans la lutte pour la conquête du public. Le philosophe Paul Virilio¹⁸ n'y va pas par quatre chemins. Il considère que le cinéma qui est une affaire de caméra ne peut pas ne pas avoir affaire au fusil. Et les rapports qu'il examine entre les deux instruments sont impressionnants : l'un et l'autre se mettent en joue pour fixer leur cible ; pour l'un et l'autre, on emploie une terminologie semblable : prendre dans le champ, centrer, focaliser, « to shoot ». J'ajouterais que si l'on n'emploie que le terme « cameraman », c'est qu'il n'y a pas plus de femmes qui jouent de la caméra qu'il n'y en a qui jouent du fusil.

Tout porte à croire, en tout cas, qu'entre les États-Unis et l'U.R.S.S., il y a toujours eu une lutte, une guerre froide, dirait Virilio, pour la mise au point de l'arme-cinéma la plus efficace, une course à l'armement cinématographique. En fait et en fiction cinématographique, le *Potemkine* a été une offensive des Soviétiques pour surpasser en les subvertissant les productions hollywoodiennes. Avant de s'engager dans le processus de la production de son œuvre, Eisenstein a étudié sur sa table de montage le film *Intolérance* de l'américain Griffith. Afin de découvrir, comme il l'écrit dans *la Non Indifférente Nature*, « comment, à l'étape des timides premiers pas de notre propre cinématographie, avoir raison de ces géants de classe américaine ». Il n'est pas sans intérêt de mentionner que les bobines d'*Intolérance* étaient bel et bien une prise de guerre : des Américains en poste à Léninegrad, dans leur hâte de quitter la Russie après la révolution d'Octobre, les avaient abandonnées sur place. Eisenstein s'est fait la main sur *Intolérance*. Il a défait le film en morceaux, d'abord pour en comprendre l'articulation, puis pour le remonter autrement. Un peu (la thèse de Virilio est trop tentante) comme les Vietcongs qui remontaient après les avoir démontées les armes américaines tombées entre leurs mains.

Pour tout dire, *le Cuirassé Potemkine* est une contre-offensive. Mieux, un renversement révolutionnaire. Eisenstein a renversé Griffith, comme Marx a renversé Hegel. Non plus l'individu-héros, mais la masse héroïque ; non plus un individu qui brandit son poing et qui cogne sur un rival pour récupérer son butin ou la femme qu'il aime, mais mille, cent mille poings qui se lèvent pour renverser la vieille société décadente. Et surtout et en plus profond, parce qu'au-delà de l'idéologie, non plus des images pâlottes, reflets joués du petit monde ambiant, mais, étrangement — et c'est l'impression qu'on en avait — des images matérialisées, matérialistes, presque des icônes, des sacramentaux, dotées par conséquent d'un pouvoir d'impact quasiment magique, un pouvoir « *ex opere operato* »¹⁹, par le seul fait de leur présence sur l'écran ; des images qui, par le montage dialectique qui ajoutait encore à leur force de frappe, se précipitaient toutes, à répétition, sur une seule et même cible, le psychisme du spectateur qu'elles avaient pour mission de « labourer » jusqu'au tréfonds pour l'ensemencement du socialisme.

Le Cuirassé Potemkine, aux États-Unis, frappait fort. D'autant plus fort que la nation vivait dans la peur du communisme, dans ce qu'on a appelé, pendant toute la durée des années 20, « the Red Scares ». On a voulu soustraire le film au public américain, le censurer, lui arracher quelques-unes de ses images les plus subversives. Une réaction bien enfantine et qui ne freinait nullement l'avancée irrésistible du puissant *Cuirassé*. On s'est mis à étudier l'œuvre pour en découvrir le secret. Puis on a fait venir l'ouvrier.

On a invité Eisenstein à Hollywood. Or, il importe de souligner que lors du séjour du grand réalisateur russe aux États-Unis, celui qui présidait au prestigieux *Guild* des réalisateurs hollywoodiens était Frank Capra, le cinéaste qui allait bientôt devenir, pendant deux décennies, le plus populiste et populaire et, partant, le plus idéologiquement capitaliste du cinéma commercial américain.

Capra a piloté Eisenstein à travers la Californie. Chemin faisant, jusqu'à quel point a-t-il tenté de découvrir les techniques de son illustre collègue ? Difficile à dire. Ce qu'il écrit sur ses rapports avec Eisenstein, dans son livre autobiographique, *the Name Above the Title* ²⁰, se résume à peu de chose. J'ai, personnellement, essayé d'en savoir plus long, lors d'une rencontre

que j'ai eue avec lui, il y a quatre ans, dans sa retraite de La Quinta, près de Palms Spring, en Californie. Il n'a pas été plus loquace. Il faut dire que Capra n'est pas un réflexif, encore moins un théoricien : « Dès que je pense, répète-t-il dans son autobiographie, je fais du mauvais cinéma ».

Il ne ressemble guère à John Grierson, encore moins à Basil Wright, ses deux contemporains anglais, qui peuvent être considérés comme les deux plus importants cinéastes documentaristes britanniques. Eux, ils disent carrément et avec force détails techniques et théoriques que l'influence du *Potemkine* — renforcée par les conférences « géniales ²¹ » d'Eisenstein, lors de son bref séjour à Londres, du 20 au 28 novembre 1929 — a été déterminante dans l'évolution du documentarisme anglais. On a d'ailleurs tenu à reconnaître officiellement et de manière irrécusable cette influence eisensténienne : les visionnements du *Potemkine* au *London Film Society*, en présence d'Eisenstein, furent précédés du visionnement du film documentaire de Grierson, *Drifters*. Or, *Drifters* qui venait d'être produit, quatre ans après le *Potemkine*, avait deux caractéristiques majeures qu'il importe de souligner : d'une part, c'était un film ostensiblement modelé sur le *Potemkine*, structurellement, idéologiquement et même thématiquement (l'action se passe en mer) ; d'autre part, c'était le premier film de la célèbre École du documentaire social britannique, le film qui non seulement a lancé le mouvement mais qui l'a marqué politiquement et formellement.

En fait, John Grierson qui fut le grand producteur et le « père » du nouveau cinéma britannique et, dans sa lancée, Basil Wright, son réalisateur le plus doué ²², étaient des cinéastes socialistes. C'est avec fierté, avec force explications et publiquement qu'ils se revendiquaient de leur Maître Eisenstein ²³.

Frank Capra n'était pas un cinéaste socialiste. C'était un bon capitaliste, d'autant plus convaincu de la réalité du mythe de l'égalité des chances que lui-même réussissait personnellement. Par ailleurs, Capra était d'origine italienne, né en Sicile. En tant qu'immigrant, il devait faire la preuve qu'il était « cent pour cent américain », selon l'idéal proclamé par Franklin Roosevelt, au début des années 30. Dans son autobiographie, l'on sent ce besoin presque obsessionnel de faire des films « accurate », qui collent parfaitement aux attentes et à l'idiosyncrasie du public américain. Au fond, Capra se sentait une

mission, la même qui animait son ami Walt Disney, d'amener les Américains à croire indéfectiblement aux valeurs américaines. Avant le montage final de ses films, Capra organisait des projections pilotes où il invitait une centaine d'individus représentatifs des spectateurs afin d'observer leurs réactions. Il allait même jusqu'à enregistrer les bruits de la salle dont il se servait, lors du montage final, pour raccourcir, rallonger ou carrément rejeter certaines séquences. À part Walt Disney²⁴, il n'est pas un cinéaste qui secrète aussi religieusement que Frank Capra les mythes fondateurs de la nation américaine.

On peut difficilement trouver un cinéaste américain aussi étranger à l'idéologie d'Eisenstein que l'était Frank Capra. D'une part, on ne saurait retrouver de séquences idéologiquement eisensténiennes dans les films de Frank Capra ; d'autre part, il serait inutile de s'attendre à ce que ce dernier reconnaisse une influence du cinéaste soviétique.

Capra, semble-t-il, en bon américain jaloux de son patrimoine, a simplement et le plus naturellement du monde repris à Eisenstein ce que celui-ci avait emprunté à Griffith. Le cinéma américain, par l'intermédiaire de Capra, reprend aux Russes ce que ceux-ci, par l'intermédiaire d'Eisenstein, lui avaient volé. Eisenstein avait détourné Griffith pour l'orienter dans la trajectoire socialiste ; Capra détourne Eisenstein pour récupérer Griffith. Un Griffith « recapitalisé » et redevenu capitaliste, mais qui se ressent de son séjour au pays des Soviets, un Griffith revitalisé par toute la force du montage russe : non plus seulement un individu ou quelques individus au service de la vedette, mais toute la communauté en plan d'ensemble qui vedettarise le héros individuel « grosplanisé ». C'est le renversement d'Eisenstein : le plan d'ensemble collectif au service du gros plan individuel.

Afin de mieux saisir, dans le filmique de Capra, cette structure eisensténienne renversée, il nous faut rappeler, dans ses grandes lignes, l'idéologie de cet homme pour lequel le cinéaste Bogdanovich a eu cette phrase révélatrice : « peut-être bien qu'il n'y avait pas d'Amérique, peut-être bien qu'il n'y avait que Frank Capra ». La boutade a le mérite, en tout cas, de nous faire comprendre la raison pour laquelle Capra est si peu connu de la critique européenne, française notamment, qui n'a guère daigné se livrer à l'exégèse de ses films. C'est que Capra ne correspond pas aux critères de *la politique des auteurs* qui est

née avec la Nouvelle Vague française, qui continue à sévir dans les grandes revues de cinéma et qui décrète que seuls sont dignes de l'exercice critique les cinéastes qui ont une griffe, un style personnel que l'on peut suivre à la trace de film en film. Or le style dans les films de Capra, si style il y a, n'appartient pas à l'auteur mais au public-spectateur de la salle qui y retrouve, rigoureusement exprimés et idéalisés, son comportement et ses discours. Mais c'est là, précisément, où réside l'immense intérêt d'un film de Capra : bien plus que des trucs techniques pour l'émerveillement de l'esthète, il nous offre une technique invisible qui nous donne à voir le renforcement dans l'inconscient populaire de quelques-uns des grands mythes de la nation américaine.

Frank Capra a réalisé ses plus grands films dans la deuxième partie de la décennie 30 : *It Happened One Night* (1934), *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), *Lost Horizon* (1937), *You Can't Take It with You* (1938), *Mr. Smith Goes to Washington* (1939). Après le triomphe de *Mr. Deeds Goes to Town* en 1936, Capra devint le premier cinéaste à obtenir le privilège d'écrire son nom au-dessus du titre de ses films. Au début de la deuxième guerre mondiale, il avait atteint une telle popularité que le Général Marshall lui donna comme mission de réaliser et de superviser des films documentaires de guerre (ce qui deviendra la célèbre série *Why We Fight*), dans le but d'exacerber la force combative des soldats américains. Pour se faire la main, Capra étudia le grand film fasciste de Leni Riefenstahl, *le Triomphe de la Volonté* qui, soit dit en passant, constitue un modèle de renversement du *Potemkine*.

Les films réalisés par Capra à partir de 1934 jusqu'à la fin de la décennie — notamment *Mr. Deeds Goes to Town*, son film le plus idéologique et populiste, peut-être bien son chef-d'œuvre, et sur lequel nous allons revenir, dans un moment — apportent aux questions de l'heure les réponses qui cherchaient désespérément à prendre forme dans l'inconscient populaire américain.

Il faut se rappeler à quel point ces questions étaient cruciales. C'était l'époque du *New Deal* lancé par Roosevelt pour traverser l'une des crises les plus graves de l'histoire des États-Unis. L'objectif de la « nouvelle donne » était de résoudre le conflit devenu insoluble dans l'esprit de plusieurs entre, d'une part, les travailleurs paupérisés enrégimentés dans des syndicats

puissants de tendance socialiste et galvanisés par des milliers d'intellectuels carrément de gauche, les « egg-heads », et, d'autre part, les grands trusts américains que le gouvernement ne pouvait lâcher sans se détruire lui-même. La situation était explosive, éminemment propice, comme plusieurs observateurs l'ont noté, à une révolution de classes.

Ce que préconise Capra dans ses films est simple, simpliste, christique, populiste et irrésistiblement populaire : c'est la merveilleuse morale du « aime ton prochain » au cœur de l'individualisme idéaliste américain tempéré par la charité et le bon voisinage. Dans la structure filmique de Capra, entre les grandes institutions américaines et le petit peuple des travailleurs, s'inscrit le héros simple et débonnaire ; et ce héros, par son sacrifice, confond les méchants, convertit le Pouvoir qui s'est momentanément endurci et apaise le peuple. Tout le cinéma de Capra pourrait se résumer dans la finale du *Metropolis* de Thea Von Harbou/Fritz Lang : le noble cœur du héros populaire qui unit le cerveau du pouvoir aux bras des travailleurs. On ne saurait trouver de cinéma idéologiquement plus anti-révolutionnaire et formellement plus anti-eisensténien que le cinéma de Capra.

Pour Eisenstein, il n'y a pas de négociation possible entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui en sont privés. Entre les dominants et les dominés, entre ceux qui occupent les hauteurs de la cité et ceux qui croupissent dans ses bas-fonds, le conflit est mortel. Il n'y a pas de « zieutage », de fondu ou de coulissage entre le champ et le contrechamp, entre le regardé et le regardant dans le cinéma d'Eisenstein ; les plans sont autonomes et irréductibles, précisément pour qu'ils s'entrechoquent les uns les autres, pour que se produise « le choc mortel des différences ²⁴ ». Et ce choc-là est mortel en effet, car les camps (les plans) ennemis sont à une énorme distance les uns des autres (l'attraction eisensténienne), ce qui leur donne un élan gigantesque (comme si Eisenstein les chaussait des bottes de sept lieues) et augmente infiniment leur vitesse lorsqu'ils se jettent les uns sur les autres. Il le faut : pour que surgisse du champ de bataille où gisent les adversaires mais surtout pour que se dessine dans l'esprit du spectateur un « Homme nouveau » vivant dans une Histoire encore à venir.

Avec Capra, nous sommes dans un autre univers. Un univers où tous les éléments s'avèrent posséder des atomes crochus et

des antennes raccordeuses ; où tout se négocie, évolue et se monte de cause à effet, de proche à proche et à petits pas ; où les conflits de classes n'existent que pour être résolus comme par enchantement, à la manière miraculeuse du champ qui se révèle si proche de son contrechamp que la coupure entre eux passe inaperçue. Dans le cinéma de Capra, il faut, obligatoirement, que les plans des forces adverses se voient, puisqu'ils sont destinés à se rencontrer dans l'unité, non pas dans une autre Histoire mais dans cette histoire-là du film. La rivalité n'est que superficielle, elle n'est due qu'à un incident de parcours qui a été malencontreusement exacerbé par quelques individus tarés. Que vienne le héros christique et tout s'harmonisera dans la paix et la sérénité.

Mais ce n'est pas l'idéologie de Capra qu'il nous importe d'étudier dans cet essai, c'est la technique qu'il utilise pour la véhiculer. Que cette idéologie soit aussi conservatrice et capitaliste que celle d'Eisenstein est révolutionnaire et socialiste, cela est normal et légitime chez un cinéaste qui a toujours manifesté sa fierté d'être américain et, qui plus est, naturellement l'esprit propagandiste ; et il ne faut pas voir là, nécessairement et en soi, une contre-offensive cinématographique en réponse à l'attaque eisensténienne.

Cependant, lorsqu'on analyse certaines structures essentielles qui s'installent dans les films de Capra, à partir de 1934, il est difficile de ne pas y déceler l'influence d'Eisenstein et, partant de ne pas faire retour sur la propagande idéologique du cinéaste américain pour y voir un renversement de la propagande idéologique d'Eisenstein.

Le film *Mr Deeds Goes to Town* que je considère comme le meilleur film de Capra, à la suite de Graham Green ²⁶, à la suite également de l'Académie hollywoodienne du cinéma qui l'a couronné meilleur film de l'année 1936, pour la direction (« Academy Award for the best direction »), se révèle à l'analyse, techniquement et idéologiquement, le renversement d'Eisenstein le plus remarquable qui se puisse trouver. Mon intention n'est pas, dans le cadre de cet article, de me livrer à une analyse systématique de *Mr. Deeds Goes to Town*. Je propose simplement de décortiquer une des séquences qui donne le ton à tout le film et qui est typique de l'œuvre de Capra.

Rappelons les grandes lignes de l'histoire. Longfellow Deeds est un jeune homme simple et naïf qui vit en bohème dans un

village perdu de l'Ouest américain, Mandrake Falls. À la mort d'un vieil oncle inconnu, il hérite d'une fortune de vingt millions de dollars. Il vient s'installer à New York, dans le manoir princier du défunt. Après quelques semaines de désœuvrement coûteux dans les milieux riches et pourris de la ville, il décide de distribuer toute sa fortune aux pauvres fermiers en chômage. Accusé d'aliénation mentale, il est traîné en cour où, après être resté longtemps muet, il prend enfin la parole et se excuse entièrement. Il est finalement porté en triomphe par la foule et... embrassé par celle qu'il aime.

C'est dans la dernière partie du film, consacrée au procès de Monsieur Deeds, que l'on sent davantage l'influence d'Eisenstein. En plus d'une longue séquence où l'héroïne (Jean Arthur) va se lever brusquement de son siège et tenter de convaincre Deeds (Garry Cooper) de parler et de se défendre, Capra utilise 19 plans d'individus et de foule pour amener Deeds à sortir de son mutisme, 19 plans montés selon une métrique et une rythmique remarquables, qui n'ont (à ce point de vue) rien à envier à certaines séquences du *Potemkine* et qui vont, littéralement, cinématographiquement, fouetter le héros et le faire se dresser sur ses pieds, j'allais dire comme le lion de l'escalier d'Odessa. Des plans qui s'enchaînent à la queue leu leu, qui partent des individus les plus près du héros pour onduler comme une vague jusqu'à la foule des pauvres gens dans la salle du palais de justice, pour lui revenir en fin de course. Voyons cela d'un peu plus près. Les 19 plans (quelques gros plans-poitrines ; des gros plans, ceux de Deeds et ceux de quatre individus pris dans la foule ; des plans d'ensemble de la foule), sont distribués dans l'ordre et selon le comportement suivant :

le directeur du journal (il se lève et parle),
le juge (il ordonne le silence),
le directeur du journal (il continue de parler),
M. Deeds (il est assis),
le garde du corps de Deeds (il se lève et parle),
le juge (il ordonne le silence),
le garde du corps (il continue de parler),
un fermier dans la salle (il se lève et parle),
un autre fermier (il est levé et parle),
un troisième fermier (il est levé et parle),

un quatrième fermier (il se lève et parle),

M. Deeds (il est assis),

la foule (elle se lève par morceaux et manifeste),

M. Deeds (il est assis),

le juge (il tente vainement d'imposer le silence),

la foule (elle est levée et manifeste bruyamment),

M. Deeds (il est assis),

La foule (elle est déchaînée),

M. Deeds (il se lève et parle).

J'aimerais noter trois caractéristiques concernant le contenu et le montage de ces plans. D'abord, ils sont de plus en plus courts et, conséquemment, ils véhiculent un discours parlé de plus en plus concis. Ensuite, ce sont les intervenants les plus proches de Deeds qui parlent les premiers, avons-nous précisé déjà et, devons-nous ajouter, ce sont les seuls qui répètent leurs interventions : deux plans pour le directeur et deux plans pour le garde du corps (quant à l'intervention de l'héroïne privilégiée qui a précédé la séquence elle a eu droit à treize plans de coupe) ; par ailleurs, les intervenants les plus éloignés de Deeds et qui se manifestent les derniers, à savoir la foule des fermiers anonymes, répètent leurs interventions tout comme les interventions individuelles les plus proches du héros. Enfin, entre ce début et cette fin, entre ces deux insistances, celle des familiers de Deeds et celle de la foule anonyme, interviennent quatre plans qui sont piqués de la masse des fermiers de la salle, chacun nous donnant à voir un individu différent qui nous fait entendre, chacun à sa façon le même appel de détresse : « parlez, Monsieur Deeds! », des plans de plus en plus courts et de plus en plus gros, le dernier est un gros plan de visage de la même grosseur, exactement, que le gros plan de Deeds (assis) qui suit immédiatement ; et cette série de quatre plans est savamment montée : les deux plans du milieu qui nous montrent deux fermiers déjà debout (la position que devrait avoir Deeds) sont encadrés par les deux plans des fermiers qui se lèvent, de telle sorte que le mouvement de bas en haut du premier fermier continue celui du garde du corps qui l'a précédé, alors que le même mouvement du dernier fermier en très gros plan établit un contraste brutal avec le plan de M. Deeds qui suit, contraste encore accentué par la foule qui se lève.

Qu'est-ce à dire ? Entre autres choses, que tout est arrangé pour que le peuple, comme un seul homme, manifeste son besoin incoercible du héros individuel, de la vedette bien aimée. Disons mieux, ces dix-neuf plans qui surgissent de la salle d'audience, s'ils ont pour résultat écranique de pousser Deeds à se lever et à parler, sont stratégiquement montés les uns par rapport aux autres dans le seul et unique but de créer le désir de ce comportement du héros chez les spectateurs de la salle de cinéma. Nous pouvons saisir un peu, par cette séquence en 19 plans, le pouvoir que pouvait avoir les films de Capra sur les spectateurs. Certaines séquences de la série *Rocky*²⁷, reprennent exactement, mais avec une technique infiniment plus sophistiquée, le montage choc de Capra. Ce dernier d'ailleurs, à la sortie de *Rocky 1*, s'est écrié publiquement : « Voilà le film que j'aurais aimé faire ».

Il est clair que Capra était obsédé par la façon de s'y prendre pour « labourer le psychisme du spectateur ». Il est également clair que, à partir de *It's a Wonderful Life* (1934), l'utilisation des foules joue un rôle fonctionnel de plus en plus important dans le montage de ses séquences, comme s'il avait compris que de mystérieux échanges s'établissaient entre les foules de l'écran et les foules de spectateurs des salles obscures. Il me semble, par ailleurs, que le rapport entre, d'une part, la séquence type des films de la période héroïque d'Eisenstein (un gros plan d'ouvrier qui lève la tête, un poing qui se crispe, des bras qui se tendent en avant, toute la foule qui hurle) et le type de séquence que nous venons d'analyser dans *Mr. Deeds Goes to Town*, est trop systématique pour être une pure coïncidence. Capra s'est servi d'Eisenstein. Mais pour le retourner comme un gant et le mettre au service du capitalisme.

Dans le cinéma d'Eisenstein, les plans individuels « montent » les uns les autres, « pathétiquement », vers le « hors de soi », comme l'explique bien Amengual²⁸, ce « hors de soi » qui est le plan collectif, c'est-à-dire les masses qui sont « en état de transe²⁹ » parce qu'elles sont en voie de se muer en État socialiste. Pour Eisenstein, tout est en mouvement vers le « hors de soi », les plans des individus d'aujourd'hui sont en train de bâtir le plan grandiose de demain.

Dans le cinéma de Capra, il est vrai que dans les moments cruciaux la « montée » de la séquence va des gros plans individuels aux plans d'ensemble de foule. Mais ces plans collectifs

— à l'inverse de ceux d'Eisenstein qui s'ouvrent encore et toujours sur une immensité de l'autre monde — se replient et se déversent sur l'individu pour le vedettariser monumentalement.

Ironiquement, guerre froide oblige, les Russes n'ont pas tardé à récupérer Capra. Pendant qu'Eisenstein esthétisait passionnément en terre mexicaine et qu'il créait peut-être ses formes cinématographiques les plus puissamment révolutionnaires, on étudiait les films de Capra à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques de Moscou. À peine deux ans après le retour d'Eisenstein au pays, le film *Tchaïpaïev* (1934) des frères Vassiliev, le premier film dont la *Pravda* a daigné faire l'analyse dans ses pages, apparaît sur les écrans soviétiques et fracasse tous les records de popularité. Or, avec *Tchaïpaïev*, le cinéma d'Eisenstein où l'individu (le gros plan individuel) se met au service de la collectivité de demain (le plan d'ensemble encore à grande distance du plan individuel) est formellement et publiquement dévalorisé. Avec *Tchaïpaïev*, c'est le culte de la personnalité et du héros individuel dans le voisinage immédiat du peuple qui refait surface : un héros qui travaille pour l'ensemble de la collectivité, bien sûr, mais un héros bien en chair, concrètement naturel et reconnaissable par tous, qui œuvre pour cette société-là également concrète et reconnaissable ; un héros individualisé et « vedettarisé », devenu « réalitement » socialiste³⁰. *Tchaïpaïev* est en plein dans la ligne stalinienne du Parti : il réinstalle en leur lieu et place naturels les rapports maîtrisés de la cause toute proche de l'effet, du champ hautement surveillé par son contrechamp. Le film qui sonne le glas du mouvement avant-gardiste soviétique.

Le *Tchaïpaïev* des frères Vassiliev est la soviétisation à la Staline du cinéma populiste de Frank Capra. Lorsque le cinéaste américain viendra à Moscou, en 1937, il sera reçu triomphalement non seulement par le milieu du cinéma soviétique mais par le public moscovite qui aimait ses films. Dans son livre auto-biographique, *the Man Above the Title*, Capra note, avec une délectation à peine voilée, qu'il a eu de grandes difficultés à rencontrer Eisenstein, « à payer ses respects, comme il l'a écrit, à l'un des plus grands cinéastes du monde³¹ ». Il précise qu'il n'a réussi à le voir qu'après de nombreuses communications téléphoniques où l'auteur du *Potemkine* donnait l'impression d'être surveillé par le Régime, que la rencontre a finalement eu

lieu « autour d'une table chambranlante dans le café géorgien miteux d'un quartier délabré de Moscou » et que les rares paroles que « le grand Eisenstein » a proférées dans son mauvais slang américain laissaient entendre qu'il vivait dans un « dog house ».

Université Laval

Notes

- ¹ Eisenstein est le cinéaste et le théoricien sur lequel on a le plus écrit. Sa filmographie n'est pas considérable pourtant, seulement neuf films : *la Grève* (1924), *le Cuirassé Potemkine* (1925), *Octobre* (1927), *l'Ancien et le Nouveau* (1929), *Que Viva Mexico* (1931, non terminé), *le Pré de Béjine* (1935, non terminé), *Alexandre Nevsky* (1938), *Yvan le Terrible I* (1945), *Yvan le Terrible II* (1946). Son œuvre écrite, considérable, est, pour une bonne part, encore manuscrite. Une fois traduite en entier, si jamais elle l'est, il faudra plus de vingt volumes de trois cent pages chacun pour la renfermer toute.
- ² L'attraction ou le montage des attractions, dans les films d'Eisenstein, pourrait se définir ainsi, grosso modo : la distance à établir au montage entre deux plans, de telle sorte que le spectateur soit acculé à un « saut qualitatif », à un « bond » de géant.
- ³ Certaines séquences de *Dressed to Kill* comportent des plans d'attraction. Notamment, une des séquences du début du film où l'héroïne en fouillant dans le bureau de son amant d'un soir découvre que celui-ci a la syphilis : des gros plans de son visage affolé, qui ne sont pas liés aux autres, se sont libérés de la chaîne séquentielle, comme des chaînons qui ont sautés hors de la diégèse, pour exprimer l'idée de l'horreur. Ce type de plan « attractif » (qui, d'ailleurs, a quelque chose à voir avec le « typage ») se retrouve dans *the Exorcist* (1973) de William Friedkin, et contribue fortement à l'impression d'effroi indicible que les spectateurs ressentent au visionnement du film.
- ⁴ Je renvoie le lecteur à l'article de Daniel Bilodeau dans le présent numéro.
- ⁵ Soit dit en passant, De Palma, comme une multitude d'autres cinéastes, a toujours essayé de découvrir le secret de l'efficacité hitchcockienne.
- ⁶ Le numéro de *Iris*, (vol. 4, premier semestre 1986), consacré à l'effet *kouleshov*, permet de mieux comprendre l'influence du cinéaste-expérimentateur Koulechov sur Eisenstein.
- ⁷ Cf., à ce sujet, l'interview de Hitchcock dans Truffaut, *le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Laffont, 1966.
- ⁸ Eisenstein a souvent dit que ce qu'il poursuivait, sans cesse, à travers toutes les images de ses films, c'était une image unique, idéale et synthétique : « dès que je vois quelque chose de particulier, je saute immédiatement au général », écrit-il quelque part.

- 9 Il y a un rapport évident entre le personnage de Kurtz joué par Marlon Brando et celui de Kane joué par Orson Welles : même besoin monstrueux de domination, même faciès et même type de gros plans utilisés.
- 10 Dans le célèbre film révolutionnaire de Solanas et Gettino, *l'Heure des Brasiers*, la séquence des bœufs égorgés est pieusement reprise, magnifiée par une bande sonore complexe et l'ajout du montage polyphonique.
- 11 Cf. *l'Unité (À propos de l'histoire d'une idée)*, dans les *Cahiers du Cinéma*, nos 226-227, janvier-février 1971.
- 12 Yves Chalas vient de publier un ouvrage remarquable : *Vichy et l'imaginaire totalitaire* (Arles, Actes Sud, 1985). Les propos qu'il tient sur le « totalisme » comme une totalité tellement complexe qu'aucun fascisme ne pourrait s'y glisser, permet de mieux comprendre cette « image idéale » qui hantait toutes les images concrètes des films d'Eisenstein.
- 13 Il m'a toujours semblé que la fameuse séquence de la sépareuse dans *l'Ancien et le Nouveau* était révélatrice, entre autres choses, du besoin obsessif d'Eisenstein de tout séparer, de tout démonter afin de remonter autrement pour une nouvelle unité.
- 14 Cf. l'interview de Coppola dans les *Cahiers du Cinéma*, avril 1982.
- 15 Cf. Leonid Koslov, *op. cit.*, p. 29.
- 16 *Le Fond de l'air est rouge* (Marker) et *Love and Death* (Allen).
- 17 Si l'on connaît un peu Godard, on comprend facilement qu'il a été fasciné par le montage des intervalles de Dziga Vertov, lui qui s'est toujours davantage intéressé à ce qui se passait « entre deux images » qu'aux images qui passent.
- 18 Cf. *Guerre et Cinéma 1 : Logistique de la Perception*, Paris, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 1984.
- 19 Expression utilisée par les théologiens romains à propos du mystère de la transsubstantiation eucharistique, laquelle s'opère par le pouvoir même du texte sacré, abstraction faite de la valeur humaine ou de l'intention du prêtre qui le prononce.
- 20 Cf. The MacMillan Company, New York, 1971. Une traduction française du livre de Capra a paru dans la collection Ramsey/Poche/Cinéma, chez Fayard, sous le titre *Hollywood Story*.
- 21 Cf. Norman Swallow, *Eisenstein : A Documentary Portrait*, New York, Dutton Paperback, 1977, p. 82.
- 22 Les films documentaires de Basil Wright, notamment *the Song of Ceylon* (1934) et *Night Mail* (1936), portent la marque évidente de l'influence d'Eisenstein.
- 23 Quand j'ai eu le plaisir d'enseigner le cinéma documentaire avec Basil Wright, en Égypte, à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques du Caire, j'ai pu constater que l'École documentariste anglaise s'inspirait en profondeur des théories et de la pratique eisensténienne.
- 24 Cf. Robert Skar, *Movie-Made America*, First Vintage Books, Edition, October 1976, part 3, section 11, « the Making of Cultural Myths : Frank Capra and Walt Disney ».
- 25 Cf. Pascal Bonitzer, *le Regard et la voix*, Paris, UGE, coll. 10/18, 1976, p. 79.
- 26 Cf. Richard Glatzer and John Raeburn, Editors, *Frank Capra : the Man and His Films*, the University of Michigan Press, 1975, p. 110.
- 27 Cf. dans ce numéro, l'article d'Alain Labelle sur *Rocky* et ses rapports avec certaines techniques eisensténienne.

²⁸ Cf. *Que Viva Eisenstein*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1980, p. 165.

²⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁰ Je renvoie le lecteur à l'article de Régine Robin sur le réalisme socialiste dans le présent numéro.

³¹ *Op. cit.*, p. 209.